
Le Concept de « forme symbolique » : un outil d'analyse pour l'anthropologie de l'art ?

Olivia Kindl



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/78>

DOI : 10.4000/actesbranly.78

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Olivia Kindl, « Le Concept de « forme symbolique » : un outil d'analyse pour l'anthropologie de l'art ? », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/78> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.78>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Le Concept de « forme symbolique » : un outil d'analyse pour l'anthropologie de l'art ?

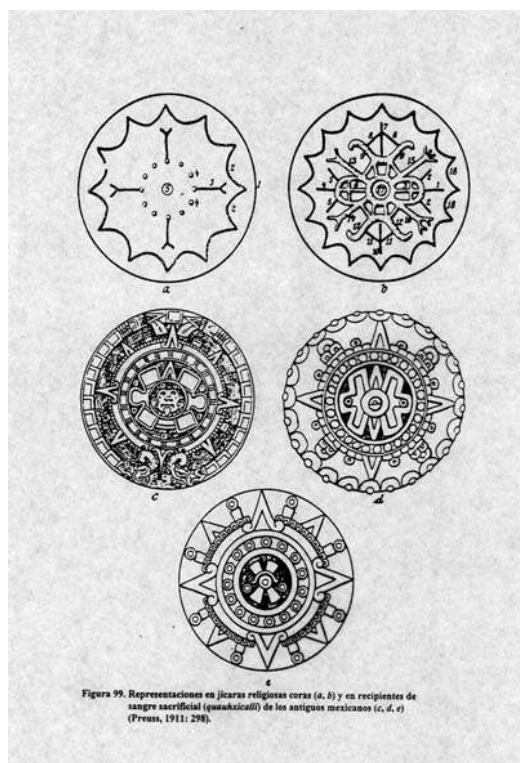
Olivia Kindl

- 1 Mon propos est de réfléchir sur l'efficacité du concept de « forme symbolique »¹ pour l'anthropologie de l'art. Courante en philosophie et en histoire de l'art, cette formulation semble absente – de façon explicite – en anthropologie. Notons qu'il n'existe pas une seule définition de la forme symbolique, mais plusieurs. Je m'intéresserai ici à sa constitution par le philosophe Ernst Cassirer² (1874-1945), notamment dans *La Philosophie des formes symboliques* (tome I : 1923 ; tome II : 1925 ; tome III : 1929) en contraste avec l'usage qu'en fait l'historien de l'art Erwin Panofsky (1892-1968) dans *La Perspective comme forme symbolique* (1927). Comment ce concept passe-t-il de la philosophie à l'histoire de l'art et pourquoi ? Quelle pertinence peut-il avoir pour l'anthropologie ?
- 2 D'une manière moins connue et moins évidente, ce concept apparaît en filigrane – sous une acception différente des deux précédentes – dans certaines études ethnologiques. Je pense à l'œuvre de l'ethnologue allemand Konrad Theodor Preuss (1869-1938), plus particulièrement, à ses études sur les mythes et les rituels de sociétés amérindiennes de la sierra Madre occidentale du Mexique : les Cora, les Huichol et les Mexicaneros³. Pour mieux comprendre la filiation intellectuelle reliant Preuss, Cassirer et Panofsky, je tenterai de suivre l'ordre chronologique du développement de leur pensée, bien que cela soit peu aisé étant donné la simultanéité de leurs vies et de leurs écrits.
- 3 Ayant conscience des risques d'erreurs d'interprétation ou d'emploi de procédés méthodologiques inappropriés que peut impliquer toute incursion dans un champ du savoir aussi complexe que la philosophie, peu familier de celui qu'on a coutume d'explorer, je tenterai néanmoins cet exercice périlleux. Son principal but est de soumettre le concept de forme symbolique à la discussion dans le cadre d'un dialogue entre théorie esthétique et anthropologie de l'art, tout en développant des réflexions

depuis le point de vue de l'ethnologie. Les motivations de cette démarche sont donc à la fois d'ordre épistémologique, méthodologique et ethnographique.

Image du monde (*Weltbild*) et critique du reflet

Fig. 1. Figures iconographiques d'une coupe cora de Jesús María et celles de disques ou récipients en pierre des anciens Mexicains.

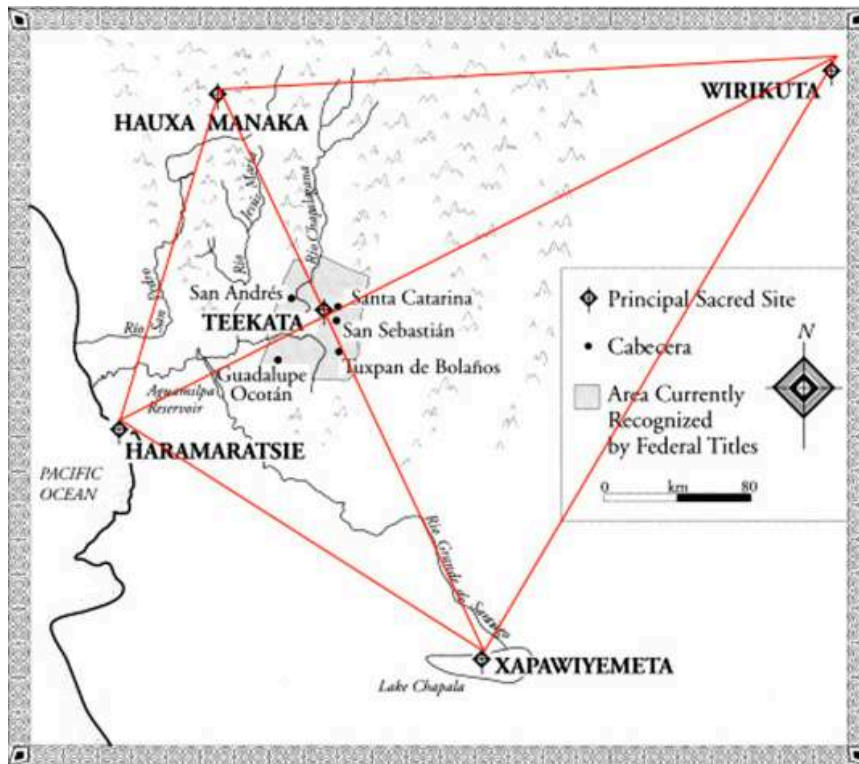


In Preuss (1911, p. 298).

- 4 Les investigations ethnographiques menées par Preuss dans la sierra du Nayar entre 1905 et 1907 débouchent notamment sur l'analyse iconographique d'une coupe votive cora (fig. 1). L'ethnologue allemand met en parallèle l'espace plastique de cet objet et l'espace cérémoniel dans lequel il est placé lors de certains rituels⁴. Il remarque que la coupe et la cour, toutes deux de forme circulaire (*patio*) répondent aux mêmes principes d'organisation de l'espace. Or, ces derniers coïncident avec une configuration cosmologique imprégnant l'organisation sociale, la conception du temps, l'architecture cérémonielle, le territoire sacré, ou encore l'univers de l'ethnie en question (fig. 2 et 3). C'est pourquoi il interprète ces deux espaces – l'un plastique, à l'intérieur de la coupe, l'autre empirique, celui de la cour cérémonielle – comme des « images du monde » (*Weltbild*). À première vue, cette analyse pourrait sembler se rattacher à une théorie esthétique classique établie sur le principe de *mimèsis* ou à une conception de l'art comme reflet de la réalité. Cependant, Preuss développe une réflexion critique sur la notion de représentation telle qu'elle a été définie dans les théories philosophiques classiques. Comme l'explique Cassirer à partir des textes de Preuss sur les rituels cora et uitoto de Colombie⁵, « ce qui a lieu dans ces rites, comme dans la plupart des rites mystérieux, n'est pas une simple *mise en scène* [italiques de l'auteur] qui imiterait un

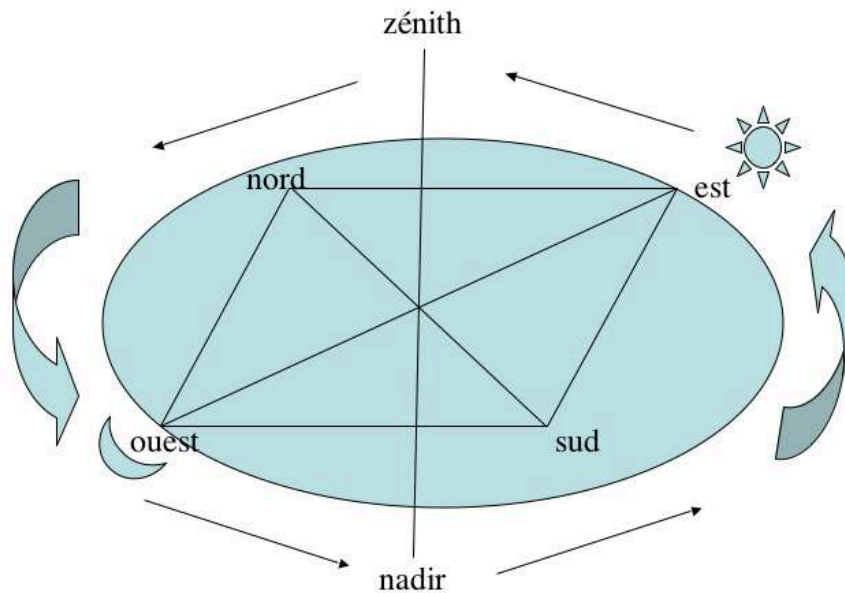
événement, mais l'événement lui-même, son accomplissement immédiat : c'est un *drômenon*, un événement réel et effectif, parce que parfaitement efficace. »⁶

Fig. 2. Aperçu géométrique de la répartition en quinconce des principaux lieux de culte du territoire rituel.



In Neurath, Johannes *et alii*, 2003 « Los que caminan en el amanecer: territorialidad, peregrinaciones y santuarios en el Gran Nayar » in BARABAS, Alicia, (éd.) *Diálogos con el territorio. Las simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México, III*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, p. 43.

Fig. 3. Schéma de la représentation huichol du monde.



Kindl Olivia, 2003, *La jícara huichola : un microcosmos mesoamericano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara, Mexico, p. 216.

- 5 À partir de ses analyses iconographiques approfondies d'objets rituels des Indiens de la sierra Madre occidentale, Preuss démontre ainsi la nécessité d'examiner – dans un contexte social précis – les liens entre un espace plastique, un espace physique et des pratiques rituelles. Il pose la question suivante : peut-on considérer que la composition plastique d'un objet rituel tel ces coupes constitue une simple réplique de l'espace naturel ?
- 6 Nous pouvons trouver des éclaircissements sur cette question dans l'œuvre de Cassirer. Dans son deuxième volume de *La Philosophie des formes symboliques*, consacré à la « pensée mythique », il cite amplement l'œuvre de Preuss⁷. En effet, le philosophe nourrit ses réflexions de nombreux exemples ethnographiques du monde entier, qu'il s'agisse des rituels pratiqués dans les sociétés dites « primitives » (notons que Cassirer met toujours ce qualificatif entre guillemets et qu'il préfère utiliser le terme de *Naturvölker*, « peuples de la nature », pour s'y référer) ou celles des « religions culturelles les plus hautement développées »⁸. Ces dernières se caractérisent selon lui par leur fondement sur des livres sacrés, comme le Rig-Veda indien, le Tao Te' King chinois ou l'Ancien Testament judéo-chrétien. Les références aux Cora et aux Huichol, empruntées surtout à Preuss mais aussi à Lumholtz⁹ sont évoquées par l'auteur comme des exemples pertinents – parmi tant d'autres provenant d'autres sociétés « traditionnelles » d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie – pour illustrer les mécanismes de la pensée mythique.
- 7 Le déroulement de ses réflexions nous révèle que l'idée d'image du monde occupe une place importante dans la pensée de Cassirer, qui écrit à ce propos :

« Une des premières et essentielles idées de la philosophie critique est que les objets ne sont pas “donnés” à la conscience, achevés et pétrifiés, dans la nudité de leur en-

soi, et que la relation de la représentation à l'objet suppose un acte spontané et autonome de la conscience. L'objet ne subsiste pas avant l'unité synthétique et en dehors d'elle : elle seule au contraire le constitue ; ce n'est pas une forme toute faite qui ne ferait que s'imposer et s'imprimer dans la conscience, mais le produit d'une **mise en forme** qui s'effectue par la médiation essentielle de la conscience de l'objet et en vertu des conditions de l'intuition et de la pensée pure. La "philosophie des formes symboliques" accepte cette idée fondamentale de l'entreprise critique, ce principe sur lequel repose la révolution copernicienne de Kant, pour ensuite l'élargir. Elle ne cherche pas les catégories de la conscience de l'objet uniquement dans la sphère intellectuelle du théorique et elle part de l'idée selon laquelle des catégories de ce genre doivent être à l'œuvre partout où, à partir du chaos des impressions, se forme un **cosmos**, une image caractéristique du monde. Une telle **image du monde** n'est possible que par un **acte** particulier d'objectivation, qui informe les simples impressions pour en faire des représentations qui ont en elles-mêmes une figure précise. » [surligné en gras par l'auteur]¹⁰

- 8 Par ailleurs, la mise en parallèle établie par Preuss de plusieurs sphères de la connaissance humaine du monde à partir de la prémisse spatiale¹¹ évoque la réflexion menée par Cassirer concernant les rapports entre espace mythique, espace esthétique et espace théorique. Il reprend les thèses de Hildebrand pour lequel « la question de l'essence de la forme ne peut [...] être éclaircie qu'après qu'est posée et éclaircie la question préalable de l'essence de l'espace et de la présentation spatiale »¹².
- 9 L'emploi du terme *Weltbild* par Preuss est donc loin d'être anodin et nous renvoie à toute une tradition philosophique et esthétique, alors en plein essor dans le monde germanophone. L'école américaniste berlinoise dont Preuss faisait partie¹³, contemporaine de l'école iconologique¹⁴, sont toutes deux issues de la pensée goethéenne de la forme et de la conception kantienne de symbole¹⁵.

Mise en forme (*Formbildung*) et expression symbolique

- 10 Le projet d'une « philosophie des formes symboliques » avait pour objet une réflexion sur les « formes de l'esprit »¹⁶ et les différents modes de compréhension et d'appréhension du monde. Le problème de la connaissance (*Erkenntnis*) humaine constitue donc le fil conducteur de l'ouvrage maître de Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), considéré comme une vaste tentative pour fonder une théorie de la culture entendue comme une totalité. Dans cette optique, l'auteur dégage trois formes symboliques principales, qui correspondent chacune à un volume de la série : 1) le langage, 2) le mythe et 3) la connaissance. Il inclut également l'art dans cette catégorie, mais bien qu'il y fasse souvent référence et que son immersion dans le milieu artistique de Berlin aux débuts de l'art moderne ait joué un rôle important dans l'intérêt qu'il portait au domaine esthétique¹⁷, il n'y consacre pas un volume à part entière. Le projet qu'il dresse dans un texte préliminaire¹⁸, publié peu avant le premier des trois volumes de *La Philosophie des formes symboliques*, accordait cependant une large part à la réflexion sur la « construction du monde des formes esthétiques »¹⁹. En 1942, il regrettait que les circonstances historiques défavorables aient empêché la rédaction d'un volume spécifique consacré à l'art²⁰. La définition la plus célèbre du concept de forme symbolique chez Cassirer a été maintes fois reprise de ce même texte fondateur :

« Par "forme symbolique" il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières²¹. »

- 11 Cette première formulation peut susciter une certaine perplexité, notamment en raison de l'emploi de l'expression « énergie de l'esprit ». On peut en trouver des éléments d'explications à travers deux références : d'une part, la conception goethéenne de la nature comme source d'énergie vitale²² et de l'autre, la théorie du langage de Wilhelm von Humboldt²³. Le philosophe reconnaît chez ces deux auteurs la conception d'un processus expressif – créatif et dynamique – de l'intérieur vers l'extérieur, ou encore de l'esprit vers la matière. Cassirer souligne à ce propos que la théorie morphologique de Goethe, laquelle se réfère à la « formation et transformation des formes », est en réalité une théorie de la métamorphose²⁴.
- 12 Ces considérations nous apprennent plusieurs choses fort utiles à l'analyse anthropologique des formes esthétiques : que l'idéal ne peut être séparé du matériel et que l'analyse doit donc porter sur les connexions, articulations ou « ponts » qui relient les objets au monde extérieur, opérés à travers le travail de ce que Cassirer appelle *Bewusstsein*, « conscience »²⁵. Selon cette approche, qui s'enracine selon lui dans une conception commune à Goethe et Kant²⁶, au lieu de vouloir saisir l'essence des choses du monde qui toujours nous échappe car nous ne sommes qu'humains, il est préférable de partir de ce que nous sommes capables de percevoir dans le monde qui nous entoure. En conséquence, en explorant le « monde des formes esthétiques » nous ne pouvons qu'appréhender tout d'abord la forme et les contours d'une œuvre plutôt que de prétendre atteindre son contenu profond.
- 13 C'est donc seulement à partir de l'expression (*Ausdruck*) des formes, résultant d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, que l'on peut espérer mener une analyse esthétique. Cette conception s'enracine dans le parallélisme établi par Goethe entre « la loi de la nature et celle de l'art », que le poète allemand reconnaît dans la pensée de Kant. Cassirer cite en ce sens Goethe commentant la *Critique de la faculté de juger* de Kant : « la vie intérieure de l'art comme celle de la nature, leur commune façon d'aller de l'intérieur vers l'extérieur trouvaient dans ce livre une expression lumineuse »²⁷. Ainsi, la relation des images et des objets à leurs référents empiriques ne saurait être envisagée de manière directe et immédiate, mais toujours à travers un processus de constitution du signe²⁸.
- 14 L'articulation entre forme et concept ne se rapporte donc pas au contenu des idées auxquelles les symboles font référence, mais à ce que Kant appelle la « causalité »²⁹, donc au **processus** pouvant relier certains concepts à certaines images. Si les images peuvent être considérées comme les médiatrices entre les idées et les formes concrètes qui doivent les exprimer, elles peuvent être définies comme des **instruments** permettant d'effectuer le passage des unes aux autres, de même que les mots constituent les opérateurs permettant le passage d'une langue, structure abstraite, à la parole, sa manifestation concrète. Voici une autre formulation de Cassirer concernant le concept transversal de son œuvre :

« [...] le travail essentiel et spécifique de toute forme symbolique (de la forme linguistique, de la forme mythique, ou de la forme pure de la connaissance) ne consistait pas simplement à accueillir un matériau donné d'impressions qui aurait déjà en lui-même des déterminations stables, une qualité et une structure données, et, pour ainsi dire, à l'affubler extérieurement d'une autre forme issue d'une énergie propre de la conscience. On retrouve au contraire les traces de l'activité de l'esprit à un niveau très antérieur. Une analyse plus précise suffit à montrer que ce qui est en apparence donné est déjà parcouru par certains actes de l'aperception, qu'elle soit linguistique, mythique, ou logique et théorique. Le 'donné' n'est que ce

qu'il est fait par ces actes : il apparaît, même à son état en apparence simple et immédiat, conditionné et déterminé par une fonction signifiante primaire, quelle qu'elle soit. C'est dans cette information primaire, et non dans l'information secondaire précédente, que se trouve ce qui constitue le secret authentique de toute forme symbolique et ce qui ne doit cesser d'éveiller l'étonnement philosophique.³⁰

».

- 15 Cette ligne de pensée a permis de refuser tout dogmatisme (connaissance des choses telles qu'elles sont en soi) sans céder non plus à l'empirisme (négation de la puissance de l'esprit au profit de la seule sensation). De ce point de vue, il est possible de problématiser la relation entre sensible et intelligible en philosophie³¹, entre image et réalité empirique en esthétique³² ou entre signifiant et signifié en linguistique³³. Les questionnements sur les relations entre forme et symbole nous renvoient également à ceux qui analysent comment s'articulent forme et sens, signe et signification ou, plus récemment, comment fonctionne la « pensée formelle »³⁴.
- 16 La pensée de l'ethnologue Preuss et celle du philosophe Cassirer présentent donc un certain nombre d'affinités d'ordre théorique et méthodologique, qui ont déjà été exposées plus en détail du point de vue de la philosophie³⁵. Si le philosophe reprend les résultats des travaux de l'ethnologue pour argumenter son discours par des phénomènes empiriques, nous pouvons procéder à l'inverse et nous interroger sur ce qui, du point de vue de l'ethnologie, constitue une contribution au développement de l'anthropologie de l'art.
- 17 Pour cela, il est nécessaire de faire un détour par l'histoire de l'art, notamment à travers l'œuvre de Panofsky³⁶. Les réflexions de ce dernier sur la « perspective comme forme symbolique » ont démontré que la perspective constitue l'une des nombreuses stratégies plastiques employées par les artistes pour représenter l'espace. Si la représentation de l'espace constitue, comme nous l'avons vu, une question cruciale dans la ligne de pensée philosophique qui nous occupe ici, elle est encore plus déterminante pour l'histoire de l'art occidental. Dans ce champ, la technique de la perspective linéaire, se référant à un espace en trois dimensions, a occupé une place prépondérante depuis la Renaissance italienne. Dès lors, pour Panofsky, il s'agit d'un procédé historiquement et socialement déterminé de relier une image à une réalité empirique.
- 18 C'est en grande partie grâce au concept de forme symbolique qu'il a été possible de remettre en question l'idée que la perspective linéaire soit la seule ou la plus parfaite expression possible de l'espace³⁷. Autrement dit, l'espace, le temps et le monde, non seulement peuvent être vus, mais aussi construits autrement, sans qu'il en résulte pour autant des représentations erronées. C'est sur ce point que les anthropologues de l'art ont tout intérêt à être attentifs, car les réflexions critiques autour de telles problématiques revêtent une dimension profondément anthropologique. En effet, elles ouvrent des voies à l'interprétation iconologique d'autres modes, voire d'autres conceptions, de représentation.

Fig. 4. Gauche : tablettes votives (bois et carton) avec figures de cire ornées de fils de laine. Droite : « La matrice de la terre ». Tableau de laine de José Benítez Sánchez, 1975.



« La matrice de la terre ». Tableau de laine de José Benítez Sánchez, 1975.
Source : Negrín (1975, p. 83).

Gauche : Haut : Collection Preuss du Museum für Völkerkunde, Berlin – Dahlem. Bas : Fresán Jiménez, Mariana, 2002, Nierika. Una ventana al mundo de los antepasados, CONACULTA – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico [page non numérotée]. Droite : Negrín, Juan, 1975, The Huichol Creation of the World. Yarn Tablas by José Benítez Sanchez and Tutukila Carrillo, E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento, p. 83.

- 19 La principale source d'inspiration de Panofsky pour appliquer le concept de « forme symbolique » à l'art³⁸ est à rechercher dans l'œuvre de Cassirer, dont la pensée sur l'image s'inspire assurément de celle de l'historien de l'art Aby Warburg³⁹. C'est pourquoi il s'avère pertinent d'explorer les sources philosophiques et esthétiques de la notion de forme symbolique. Faisant partie des théoriciens de l'école de Marbourg (Cassirer) et de Hambourg (Panofsky), ils ont travaillé en étroite collaboration avec les chercheurs de l'institut Warburg, en particulier avec le directeur de cet institut, Fritz Saxl. Ainsi, Panofsky cite explicitement Cassirer :

« [...] si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. Mieux encore, on peut la désigner – pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer – comme une de ces 'formes symboliques' grâce auxquelles 'un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui' ; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont.⁴⁰ »

Fig. 5. Gauche, haut : figures huichol de fleurs du type tutu, provenant de textiles. Gauche, bas : sac tepéhuán de Santa María de Ocotán (Durango), du type *ba'imkar* avec motifs de fleurs. Droite, haut, gauche : motif huichol de fleur brodée. Droite, haut, droite : motif huichol de fleur-peyotl brodée. Droite, bas : sac huichol avec motif brodé de fleur-étoile.



Gauche, haut : Lumholtz, 1904, p. 319. Autres : photo Olivia Kindl, 1999 et 2000.

- 20 Que se passe-t-il dans le cas de l'art huichol ? Au lieu de dessiner, à partir du « centre de vision »⁴¹, des lignes de fuite ayant pour objectif de donner l'impression d'un espace en trois dimensions, la composition est très souvent de type radial, ou concentrique. Cet agencement correspond à une certaine manière de visualiser le monde sur le plan cosmologique. Il s'agit là d'une « géomythologie » exerçant une forte influence sur la manière dont les Huichol organisent leurs espaces cérémoniels et leur territoire⁴². Ainsi que Preuss l'avait démontré, l'un des dénominateurs communs les plus saillants des sociétés du Gran Nayar est l'organisation de l'espace à partir d'un schème fondamental en forme de quinconce, appelé *nierika* ou *tsikiri* en huichol et *chánaka* en cora⁴³. Cette forme réapparaît non seulement sur des objets (fig. 4 et 5) – tant par leur forme plastique que par les figures iconographiques qui les ornent – mais aussi dans d'autres créations artistiques, comme le sont les danses (fig. 6), la musique, ou les chants cérémoniels. De nombreuses pratiques plastiques et visuelles opérées à plusieurs niveaux dans les sociétés amérindiennes du Gran Nayar semblent donc se fonder sur une conception circulaire et/ou rhomboïdale de l'espace – intimement liée à un déroulement cyclique du temps – et se construire par mouvements concentriques ou spiroïdaux. En même temps qu'elles se déploient et se démultiplient, ces formes – qu'il s'agisse d'objets, de figures iconographiques ou d'images mentales – font référence à un concept synthétique du monde. Il s'opère donc à partir de cette forme du quinconce un emboîtement concentrique qui fonctionne dans deux directions : de l'intérieur vers l'extérieur – selon le principe de l'homothétie, qui coïncide étrangement avec les préoccupations philosophiques évoquées plus haut concernant le processus expressif – ; de l'extérieur vers l'intérieur, comme lorsqu'un miroir reflète une image dans une

mise en abyme infinie. Le *nierika* huichol respecte ce principe : tout en se déployant dans de multiples variations équidistantes, il représente en même temps la synthèse de l'univers considéré dans sa totalité et dans son intériorité (fig. 7).

Fig. 6. Gauche : danseurs de la fête du peyotl, centre cérémoniel de Tateikie, San Andrés Cohamiata. Droite : séquences des danses de la fête du peyotl (*hikuri neixa*) : figures en spirale et en forme de serpent, de peyotl et de fleur.

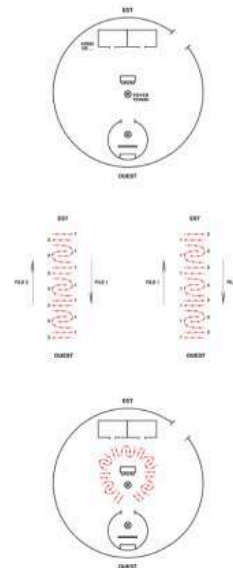


Photo Olivia Kindl, 2000. Schéma : Jean-Michel Wavrant, 2007, source : journal de terrain d'Olivia Kindl, mai-juin 2000.

- 21 L'hypothèse que je propose est que ce cosmogramme, dans toute la diversité de ses expressions, constitue une forme symbolique. En comparant les différents objets de type *nierika*, on observe que cette figure apparaît presque toujours au centre et se répète éventuellement autour, selon une organisation symétrique des motifs. En examinant la place du *nierika* dans la composition plastique, nous observons qu'elle réunit de façon récurrente les caractéristiques suivantes :
 - ☯ localisation du *nierika* au centre : emboîtement concentrique d'un même motif élémentaire ;
 - ☯ opposition positif/négatif (le trou au centre et l'objet ou la figure autour ; cette opposition peut aussi être exprimée par le contraste des couleurs) ;
 - ☯ combinaison de plusieurs motifs élémentaires : le *nierika* peut être à la fois un peyotl, une fleur, une étoile, un cercle, une spirale, un trou... ;
 - ☯ continuité entre le *nierika* au centre et les figures autour (extension en spirale du motif ou fragmentation géométrique) ;
 - ☯ effets de miroir et de symétrie (concentrique, non axiale).
- 22 Par conséquent, nous pouvons supposer que le *nierika* constitue la clé de voûte à partir de laquelle s'échafaude le reste de la structure, tant sur le plan plastique que cosmologique ou géographique. Cette composition plastique récurrente des Indiens

Huichol — dans la mesure où elle constitue un procédé propre à son contexte social servant à exprimer une forme particulière de situer l'homme et les êtres vivants dans le monde — peut donc être envisagée en tant que « forme symbolique » au sens où l'entend Panofsky⁴⁴.

Fig. 7. Gauche : polygone de fils déposé en offrande à l'entrée d'une grotte, faisant office d'interface entre l'intérieur et l'extérieur, l'inframonde et le monde terrestre. Droite : coupe perlée huichol avec motifs de bâtons à plumes formant un astérisque évoquant le schéma de la représentation huichol du monde (voir figure 3).



Gauche : Photo Maria Stenzel, National Geographic, vol. 197, N° 6, June 2000, p. 80. Droite : Photo Arturo Gutiérrez, 1994.

L'action comme processus de création artistique

- 23 Cassirer clôt le deuxième volume de *La Philosophie des formes symboliques* par des considérations sur l'art :

« Ces images [artistiques] confessent qu'elles ne sont, face à la réalité empirique des choses, qu'une apparence : mais cette apparence a sa propre vérité parce qu'elle possède sa propre légalité. La régression vers cette légalité donne naissance, simultanément, à une liberté nouvelle de la conscience : l'image n'est plus une chose autonome qui agit par réaction sur l'esprit : elle est devenue pour lui la pure expression de sa propre force créatrice.⁴⁵ »

- 24 Les images artistiques se façonnent donc en formes concrètes à travers un travail essentiellement « spirituel » au sens où l'entend Cassirer. La question qui se pose alors est la suivante : dans la mesure où ils ne se réduisent pas à de purs procédés techniques⁴⁶, comment analyser les processus de création des images artistiques ?
- 25 Selon la logique de Cassirer – qui, tout au long de son œuvre, est préoccupé par la tension entre le sens et l'image – il s'agit d'observer les procédés récurrents selon

lesquels opèrent les différents modes de **transposition** des images mentales aux images plastiques. Pour lui, « ces productions [de l'imagination mythique et esthétique] sont moins des réactions aux impressions exercées de l'extérieur sur l'esprit que de véritables actions de l'esprit »⁴⁷.

- 26 Lévi-Strauss évoque un problème similaire quand il développe une réflexion sur l'œuvre d'art en tant que « modèle réduit » : « la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet : en peinture, le volume ; les couleurs, les odeurs, les impressions tactiles, jusque dans la sculpture ; et, dans les deux cas, la dimension temporelle, puisque le tout de l'œuvre figurée est appréhendé dans l'instant.⁴⁸ » L'artiste doit donc forcément opérer une synthèse, tant par rapport à la réalité directement observable que par rapport aux images qu'il perçoit mentalement. La création artistique implique précisément de ne montrer qu'une partie de ces deux aspects afin que ce qui manque puisse être imaginé. C'est pourquoi le travail de création implique une appropriation des images du monde par l'artiste, faisant intervenir le processus imaginaire entendu comme une action constructive. Comme l'explique Quillet, « cette doctrine cassirérienne n'est pas sans conséquence pour la conception même du langage : contrairement à la linguistique saussurienne, elle se fonde sur la primauté de la *parole*, non de la *langue*, et même plus précisément en langage humboldtien, de la *phrase*. Dans cette même perspective, elle donne la primauté, dans l'interprétation de la *pensée mythique*, au *rite*, et non au récit ou autres représentations du sacré. Dans l'Art, c'est la création qui joue le rôle initial fondateur, non la contemplation ; dans le domaine scientifique, c'est la recherche et non le trésor des vérités acquises »⁴⁹.
- 27 Or, l'action imprègne l'approche ethnographique de Preuss, que ce soit par la place prépondérante qu'il accorde à l'observation des rituels ou au registre de la parole mythique à travers les chants cérémoniels. Preuss s'est intéressé de beaucoup plus près que ses prédécesseurs aux contextes rituels dans lesquels ces *artefacts* étaient élaborés⁵⁰. Issu de l'école diffusionniste allemande du début du siècle, dépositaire d'une solide connaissance de la littérature ethnologique et des approches philologiques de l'époque, son travail titanesque de registre des chants et mythes en langue vernaculaire et leur traduction en allemand l'a conduit à confronter constamment ces textes avec ses observations dans les cérémonies et fêtes des Huichol, Cora et Mexicanero. En ce qui concerne les objets produits dans ces sociétés, s'il reconnaît qu'ils sont des offrandes et que leur iconographie est bien un vecteur de leur signification, il met en lumière un autre aspect. Ces objets constituent aussi des instruments « dont les dieux ont besoin afin de réaliser leurs activités pour le bien du monde et des êtres humains »⁵¹. Ainsi, les flèches votives sont des armes que les entités solaires décochent contre les monstres telluriques ou chthoniens de l'inframonde ; les coupes servent à donner à boire aux ancêtres le sang des sacrifices et à recevoir en échange l'eau des sources sacrées, favorisant ainsi la fertilité ; le *nierika* est un « instrument pour voir » dans le monde des ancêtres déifiés⁵².
- 28 Pour reprendre notre question de départ : en quoi le concept de forme symbolique peut-il constituer un outil d'analyse pour aborder certaines problématiques de l'anthropologie de l'art ? Qu'est-ce qui relie ces va-et-vient entre la pensée de Cassirer, de Preuss et de Panofsky ?
- 29 À mon sens, l'avantage du concept de « forme symbolique » est qu'il n'est aucunement restrictif à une manière unique de voir et de représenter. Ainsi, la technique de la

perspective linéaire, qui a occupé une place prépondérante dans l'histoire des arts occidentaux depuis la Renaissance italienne, n'était qu'une modalité particulière de la perspective elle-même et, de plus, une forme symbolique parmi bien d'autres. À partir de ces réflexions, j'ai formulé l'hypothèse que le *nierika* pouvait être l'une des formes symboliques (mais pas la seule clé d'analyse) mises en œuvre dans l'art huichol. Le concept de forme symbolique – surtout au sens où le développe Panofsky pour l'art – nous apprend donc à nous interroger sur la manière dont les personnes qui les ont élaborées, en fonction de leur expérience et de leur environnement social, les regardent et les manipulent. Dans quel sens faut-il les voir et quel sens ont ces objets et ces images dans le contexte global des représentations du monde qui circulent et se développent au fil des interactions sociales ?

- 30 Une autre réponse peut-être soumise à discussion : l'existence de structures formelles stables dans différentes créations esthétiques, comme je l'ai évoqué en donnant l'exemple du quince, ne s'oppose pas au dynamisme social qui caractérise les sociétés du Gran Nayar et qui explique en grande partie leur vitalité et leur capacité créatrice sans cesse renouvelée. Ces réflexions font écho aux efforts d'autres auteurs⁵³ pour penser le mouvement et la temporalité des images.
- 31 De plus, le concept de forme symbolique permet d'étudier les processus de création artistiques en termes de *mise en forme*, non seulement dans des contextes dits traditionnels, comme celui des rituels, mais aussi dans celui, plus moderne, du marché de l'artisanat et de l'art ethnique. Dans cette optique, les éléments constitutifs d'un objet ou d'une image ne peuvent être analysés comme des composantes figées ou prédéterminées. Ce n'est qu'à travers l'action, c'est-à-dire autant l'élaboration que la manipulation et la circulation des objets et des images dans différents contextes sociaux, que l'on peut comprendre ces créations esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Alcocer 2006 : Paulina Alcocer, « La Forme interne de la conscience mythique, apport de K. Th. Preuss à la *Philosophie des formes symboliques* de Ernst Cassirer », *L'Homme*, 180, 2006, p. 139-170.
- Careri 2003 : Giovanni Careri, « Aby Warburg : rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *L'Homme*, 165, p. 41-76.
- Cassirer (1916) 2001 : Ernst Cassirer, *Liberté et forme. L'idée de la culture allemande*, Paris, éd. du Cerf, 2001.
- Cassirer (1923) 1972 : Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques* (1923), 1. *Le Langage*, Paris, éd. de Minuit, 1972.
- Cassirer (1923) 1976 : Ernst Cassirer, « Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften », dans *Wesen und Wirkung des Symbolsbegriff, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt (1923) 1976, p. 171-200.

- Cassirer (1925) 1972 : Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 2. *La Pensée mythique*, Paris, éd. de Minuit, 1972.
- Cassirer (1927-1933) 1985 : Ernst Cassirer, *Symbol, Technik und Sprache*, Hambourg, F. Meiner, (1927-1933) 1985.
- Cassirer (1931) 1995 : Ernst Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique » (1931), dans *Écrits sur l'art*, Paris, éd. du Cerf, 1995, p. 101-122.
- Cassirer (1945) 1991 : Ernst Cassirer, « Goethe et la philosophie kantienne », dans *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, Paris, éd. Belin, 1991, p. 95-133.
- Didi-Huberman 2002 : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- Focillon (1934) 1981 : Henri Focillon, *Vie des formes* (suivi de *Éloge de la main*) (1934), Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- Goethe (1790-1808) 1977 : Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Naturwissenschaft* (1790-1808), Stuttgart, Reclam, 1977.
- Gombrich (1992) 1970 : Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1970.
- Kant (1790) 1955 : Emmanuel Kant, *Le Jugement esthétique* (1790) (textes choisis par Florence Khodoss), Paris, PUF, 1955.
- Kindl 2005 : Olivia Kindl, « L'Art du *nierika* chez les Huichol du Mexique. Un "instrument pour voir" », dans Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, dir., *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur – éd. de la Maison des sciences de l'Homme, 2005, p. 225-248.
- Kindl 2007 : Olivia Kindl, *Le Nierika des Huichol : un « art de voir »*, thèse de doctorat en ethnologie, Université de Paris X – Nanterre, 2007.
- Kindl et Neurath 2003 : Olivia Kindl et Johannes Neurath, « El arte wixarika, tradición y creatividad », dans Jesús Jáuregui et Johannes Neurath, dir., *Flechadores de estrellas : nuevas aportaciones etnológicas sobre coras y huicholes*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de Guadalajara, 2003.
- Krois 1995 : John M. Krois, « L'Art, une forme symbolique », dans Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, éd. du Cerf, 1995, p. 7-26.
- Lévi-Strauss 1962 : Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Lumholtz 1900 : Carl Lumholtz, « Symbolism of the Huichol Indians », *Memoirs of the American Museum of Natural History*, volume III, New York, American Museum of Natural History, 1900.
- Lumholtz 1902 : Carl Lumholtz, *Unknown Mexico. A record of five years' exploration among the tribes of the western Sierra Madre ; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco ; and among the Tarascos of Michoacan*, New York, Charles Scribner's Sons, 1902, 2 vol.
- Lumholtz 1904 : Carl Lumholtz, « Decorative Art of the Huichol Indians », *Memoirs of the American Museum of Natural History*, volume III, New York, American Museum of Natural History, 1904.
- Michaud 1998 : Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Neurath et Jáuregui 1998 : « La expedición de Konrad Theodor Preuss al Nayarit (1905-1907) y su contribución a la mexicanística », dans Konrad Th. Preuss, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, Jesús Jáuregui et

Johannes Neurath, éd., Mexico, Instituto Nacional Indigenista-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998, p. 15-60.

Panofsky (1927) 1975 : Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975.

Panofsky (1939) 1967 : Erwin Panofsky, « Introduction », dans *Essais d'iconologie. Les Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

Preuss (1906-1932) 1998 : Konrad Th. Preuss, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, Jesús Jáuregui et Johannes Neurath, éd., Mexico, Instituto Nacional Indigenista-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.

Preuss 1911 : Konrad Th. Preuss, « Die Opferblutschale der alten Mexikaner erläutert nach Angaben der Cora-Indianer », *Zeitschrift für Ethnologie* 43, 1911, p. 293-306.

Preuss 1912 : Konrad Th. Preuss, « Der Festplatz und die heilige Kürbisschale », dans *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern. Erster Band. Die Religion der Cora Indianer*, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1912, p. LXXXII-LXXXIX.

Preuss 1921-1923 : Konrad Th. Preuss, *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1921-1923, 2 vol.

Quillet 2001 : Pierre Quillet, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001.

Saussure (1916) 1993 : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1993.

Warburg (1923) 1995 : Aby M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (1923), Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995; trad. accompagnée d'un essai d'interprétation, Michael P. Steinberg.

NOTES

1. Depuis 2002, un séminaire sur les formes symboliques a lieu à l'École normale supérieure de Paris. Codirigé par Jean Lassègue, Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, il en existe un site Internet (<http://formes-symboliques.org/>). À partir de la notion de « formes symboliques » sont abordés depuis la philosophie d'autres domaines de la connaissance humaine, notamment le langage, l'anthropologie, ou encore les mathématiques et la physique, cette diversité d'approches confirmant toute l'ampleur de la problématique et mettant en évidence son actualité.

2. Je tiens à remercier Paulina Alcocer pour m'avoir communiqué les résultats de ses travaux concernant cet auteur, ainsi que pour les conseils et orientations qu'elle m'a généreusement fournis sur les lectures préparatoires à cet article.

3. Preuss (1906-1932) 1998.

4. Preuss 1911, p. 297 ; Preuss 1912, p. LXXXII-LXXXIX.

5. Preuss (1906-1932) 1998, p. 464-480 ; Preuss (1906-1932) 1998.

6. Cassirer (1925) 1972, p. 61.

7. Cassirer (1925) 1972.

8. Cassirer (1925) 1972, p. 123.

9. Lumholtz 1900, p. 1-29 ; Lumholtz 1902 ; Lumholtz 1904, p. 279-327.

10. Cassirer (1925) 1972, p. 49.

11. Preuss 1911, p. 297 ; Preuss 1912, p. LXXXII-LXXXIX.

12. Cassirer (1931) 1995, p. 101-122, spécialement p. 102.

13. Neurath et Jáuregui 1998, p. 15-22.
14. Krois, 1995, p. 14.
15. Cassirer (1916) 2001, p. 197-208 ; Cassirer (1945) 1991, p. 95-133.
16. Cassirer (1925) 1972, p. 38.
17. Krois 1995, p. 9.
18. Cassirer (1923) 1976, p. 171-200.
19. Cassirer (1923) 1976, p. 182.
20. Krois 1995, p. 7.
21. Cassirer (1923) 1976, p. 175.
22. Cassirer (1916) 2001, p. 201.
23. Cassirer (1923) 1976, p. 176.
24. Cassirer (1945) 1991, p. 103-104.
25. Cassirer (1923) 1976, p. 175.
26. Cassirer (1945) 1991, p. 113-114.
27. Cassirer (1945) 1991, p. 99.
28. Cassirer (1923) 1976, p. 178-182.
29. Kant (1790) 1955, p. 91.
30. Cassirer (1925) 1972, p. 121.
31. Kant (1790) 1955.
32. Cassirer (1925) 1972, p. 305.
33. Saussure (1916) 1993.
34. Focillon (1934) 1981.
35. Alcocer 2006, p. 139-170.
36. Panofsky (1939) 1967 ; Panofsky (1927) 1975.
37. Francastel (1951) 1977, p. 9.
38. Panofsky (1927) 1975, p. 78-79.
39. Warburg (1923) 1995 ; Gombrich (1970) 1992 ; Krois 1995, p. 11-16.
40. Panofsky (1927) 1975, p. 78-79.
41. Panofsky (1927) 1975, p. 12-13.
42. Kindl 2005, p. 225-248 ; Kindl 2007.
43. Jáuregui 2003, p. 251-285.
44. Panofsky (1927) 1975.
45. Cassirer (1925) 1972, p. 305.
46. Cassirer (1927-1933) 1985.
47. Cassirer (1927-1933) 1985, p. 41.
48. Lévi-Strauss 1962, p. 38.
49. Quillet 2001, p. 13.
50. Preuss (1906-1932) 1998, p. 582-604 et p. 150-155 ; Preuss 1912, p. LXXXII-LXXXIX.
51. Preuss (1906-1932) 1998, p. 291.
52. Kindl et Neurath 2003, p. 437.
53. Michaud 1998 ; Didi-Huberman 2002 ; Careri 2003, p. 41-76.

RÉSUMÉS

Cet article est le résultat d'un exercice de réflexion sur l'efficacité du concept de « forme symbolique » pour l'anthropologie de l'art. À partir de ses recherches sur les objets rituels des Huichol (Wixaritari) du Mexique, l'auteur propose l'hypothèse qu'il existe une forme symbolique sous forme de quinquonce dans cette société amérindienne. Se référant aux travaux classiques de l'ethnologue allemand Konrad T. Preuss, qui avait posé les jalons pour le développement d'une telle analyse, elle explore les affinités intellectuelles de ce représentant de l'école américaniste berlinoise avec deux de ses contemporains : le philosophe Ernst Cassirer et l'historien de l'art Erwin Panofsky. À travers ce parcours ouvrant un dialogue entre philosophie, esthétique et anthropologie, nous découvrons comment le concept de forme symbolique est passé d'un champ disciplinaire à l'autre et quelles modifications il a pu subir selon ses usages et ses contextes d'applications. Sa pertinence pour l'anthropologie de l'art est également soulignée, car un tel concept a ouvert des voies à l'analyse d'autres modes de représentation, allant de pair avec les conceptions du monde correspondant à leur contexte social.

INDEX

Mots-clés : anthropologie de l'art, Cassirer, esthétique, forme symbolique, Huichol (Wixaritari), Mexique, Panofsky, Preuss

AUTEUR

OLIVIA KINDL

Université Paris-X Nanterre

Olivia Kindl est docteur en ethnologie à l'Université de Paris X-Nanterre. À partir de l'ethnographie des créations plastiques élaborées par les Indiens Huichol (Wixaritari), menée au Mexique depuis 1994, elle a analysé dans sa thèse un concept indigène entrelaçant la cosmologie, la perception visuelle et l'esthétique : le *nierika*. Outre divers articles parus en France, au Mexique et aux États-Unis, elle a publié un ouvrage en 2003 au Mexique, intitulé *La Coupe huichol : un microcosme mésoaméricain*.